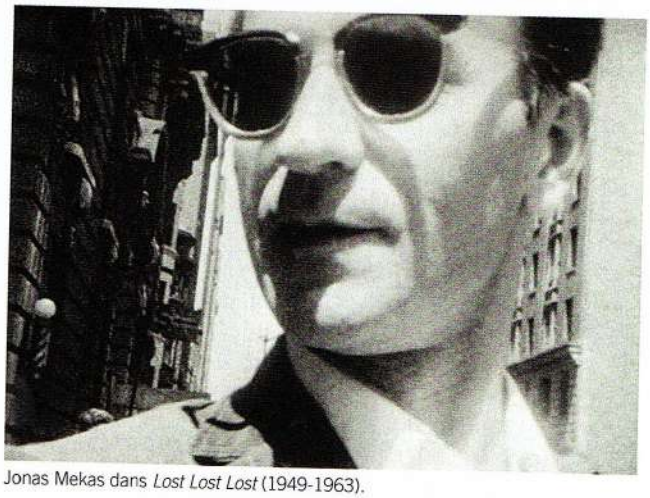
MEKAS

RÉMINISCENCES

Jonas Mekas s'est éteint le 23 janvier, à 96 ans.



Jonas Mekas dans *Lost Lost Lost* (1949-1963).

par Florence Maillard

Commençons par nous souvenir, nous aussi. La première fois que nous avons vu des images de Jonas Mekas, la rencontre fut d'autant plus troublante qu'elle eut quelque chose de fortuit, non préparé, et sembla ne consister qu'en un aperçu, une porte entrouverte : deux chapitres, *« A Visit to the Brakhages »* et *« Peter's Wedding »*, une petite maison dans la neige, une famille, des amis, et une fastueuse fête au bord de falaises, tout en surimpressions, subtilisés au sein d'un long film, longtemps resté comme un continent aux contours mystérieux et qui s'appelait *Walden*. Deux fragments d'une œuvre qui se révèlerait sans clôture – faits pour surgir ainsi. Et déjà le désir de découvrir le film dans son entier était aussi celui de revoir, absolument, ces deux fragments, ces images précisément dont on avait croisé la route et dont on avait embrassé, en même temps que l'éclosion instantanée, épiphanique, de plans d'une évidente beauté, la qualité fugitive et diffuse de souvenir. Ces premières images, nous ne les avons pas seulement vues, reçues, dans toute leur fraîcheur et leur nouveauté pour nous, mais reconnues. Jonas Mekas filmait le paradis, le sien, en célébrant la vie autour de lui – et ce paradis était aussi en nous.

Son œuvre était innervée par la vie même. Il en est peu qu'on regretterait autant de figer, de cerner ou de quadriller. Mais tout nous incite par contre, à l'heure de la disparition du cinéaste le 23 janvier dernier, à célébrer une beauté fulgurante et joyeuse. Joyeuse car les images de Mekas captent non seulement des instants qu'il filme le cœur vibrant, mais transmettent une extase à filmer. Filmer est un chant, filmer est une danse: il n'est qu'à voir Mekas, dans *Lost, Lost, Lost*, filmer des fleurs des champs, Bolex à la main comme un prolongement de son corps tout entier, une sorte d'œil extatique qui n'est même plus ramené à l'organe, au viseur. Le cinéaste évoque un état de transe où filmer et monter se fait d'un même mouvement, comme on ramasse un bouquet. Mekas parle aussi de sa présence inscrite en chaque photogramme, plutôt qu'en chaque plan, comme si l'impression de la pellicule se faisait par impulsion nerveuse, courant électrique, moindre pression du doigt prolongeant le regard et l'expérience, jusqu'à sa plus petite unité. Et ses images en effet révèlent des contours insaisissables. Ultrarapides ou simples passantes, mouvantes, elles s'entrechoquent en jaillissement, en pluie d'étincelles, ou font bourgeonner motifs, couleurs, mouvements en surimpressions. Cet aspect intuitif exacerbé est comme un forme d'hommage à l'instant capté, mais non fixé, fugace, encore vivant – le cinéma se doit à l'intensité de ce courant et se confond avec elle. Mouvement d'accueil, de réactivité sensible, il n'est donc pas affaire de professionnels. Ces images, doubles d'une vie, interpellent aussi, comme recelant un secret qui sans elles nous échapperait – tandis que leur fragilité rejoue le risque de la disparition. Elles ne peuvent qu'être hantées par ce spectre, animées de cette tension.

Avant de commencer à filmer, Mekas a passé sa jeunesse en Lituanie, dans la ferme familiale où est née sa vocation de poète, alors qu'il dévorait les livres. Il a été poussé à partir, pendant la guerre, avec son frère Adolfas, pour tenter de rejoindre Vienne. Mais les deux frères se sont retrouvés enrôlés dans les camps de travail forcé en Allemagne, puis, à la fin de la guerre et alors que la Lituanie est sous occupation soviétique, ont connu les camps de réfugiés avant de partir pour New York – une période douloureuse qu'on trouve consignée dans son très beau journal écrit, *Je n'avais nulle part où aller* (édité par POL). Cet arrachement aura fait de lui une personne déplacée (du nom donné aux réfugiés) et imprégné toute son œuvre. Le cinéma accompagne, ouvre chez lui une nouvelle vie, de bien des manières.

Walden (1969).

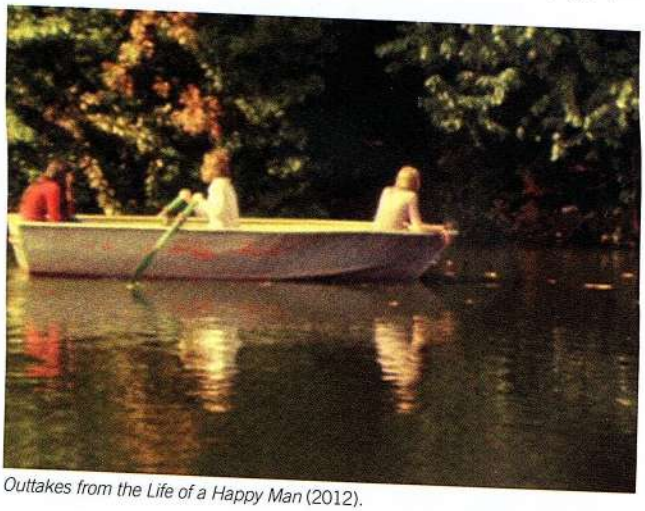
Jonas Mekas sur le tournage de *Lost Lost Lost* (1949-1963).

Il y a la « petite république » qui se crée, au cœur du bouillonnement artistique des années 60 à New York, de cinéastes amis, utopie de l'*underground* cernée par l'utopie commerciale comme la petite Lituanie par les grandes puissances – et la possibilité cette fois d'y habiter, de renverser ce destin. Ces amis, hommes, femmes, peuplent ses films, cinéastes ou autres. L'autre pan de l'œuvre de Mekas, soit son accompagnement inlassable des autres, des films des autres, son travail acharné pour leur diffusion et leur conservation (notamment, bien sûr, la création de l'Anthology Film Archives), a tout à voir avec sa façon de filmer. Ce sont des gestes d'amoureux qui rayonnent. Ainsi se trouve embrassée New York, ville aimée. En filmant et en affirmant la constance de cette pratique du journal, Mekas fabrique à petit pas, « toujours vers l'avant », un film jamais fini sur un monde retrouvé, palimpseste d'un monde perdu perçant de ses rayons la profondeur de sa mémoire.

S'il y a une transe à filmer, il y a un singulier plaisir de nommer, chez Mekas, les amis par leur prénom ou par l'appellation même d'amis, les familles par leur nom de famille, de nommer les enfants, les couples, les lieux, les rues, les saisons. Il nomme le plus singulier, ponctuel, défini, présent devant ses yeux, ou il nomme l'habitude, le genre, l'essence qui se révèle à lui, s'assurant de mêler les deux dans son incantation. Mekas ne filme pas la nature mais les saisons ou les fleurs, l'humanité mais ses amis. C'est ainsi qu'on recueille, soi-même, le plus familier dans l'intimité d'un autre. Dans *Lost, Lost, Lost*, il fabrique une sorte d'imagier, énumération sans ordre ni fin (mais dûment et humoristiquement numérotée), des crottes de lapin aux arbres ou à la fenêtre, scansion jusqu'à épuisement de la joie ou de la pellicule. Ainsi, en tout lieu et en chaque image, comme il le dira, Mekas l'exilé plante ses racines. Il nomme aussi l'extase ou la beauté – d'un état, d'une humeur, diffuse, précise (« *Ecstasy of Summer and Being in New York* », « *Beauty of Friends Being Together* » – cartons d'*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*). Il nomme un événement (« *Peter's Wedding* ») ou des joies quotidiennes (« *Lazy Afternoons* », « *Evenings at Home* »), navigue des uns aux autres comme s'il dénouait, ou déjouait, la trame du temps. Or, si la filmographie de Mekas dessine une histoire, mais une histoire nécessairement inachevée, toujours remise sur le métier, c'est une histoire personnelle du temps.

D'un film à l'autre, Mekas transforme les manières d'assembler les fragments : *Walden* (tourné entre 1964 et 1968, monté en 1969) tient du journal éparpillé (sous la bannière « *Diaries, Notes and Sketches* ») dans la mesure où ses images sont présentées dans l'ordre où elles ont été prises, comme l'on reprendrait des notes et croquis consignées dans une période de temps, en conservant leur dispersion, leur caractère de fragments hallucinés ou leur autonomie de poèmes. *Lost, Lost, Lost* (tourné entre 1949 et 1963 mais monté en 1976) revient sur cette période charnière des débuts de sa vie d'exilé lituanien à New York – Brooklyn puis Manhattan. La composition est on ne peut plus libre et ouverte, on y trouve l'évocation de la vie des réfugiés, comprenant peu à peu qu'ils ne repartiront pas, les impressions tristes de cette époque, mais aussi les restes du tout premier film tourné par Jonas et Adolfas, des haïkus joueurs, des images de cette coopérative de cinéastes et d'amis ou une même scène au bord de la mer, filmée deux fois, par Ken Jacobs et Jonas Mekas. Mais aussi morcelée qu'elle soit, le temps y fait son œuvre. Mekas arrête son film sur une révélation: le retour du souvenir pour l'exilé, qui le porte non vers une terre natale devenue fantomatique, mais pour la première fois vers cette terre où il habite désormais: « *Je reconnais cet endroit ! J'ai à nouveau des souvenirs !* » Le temps et les lieux ont partie liée. L'enfance n'est-elle pas un pays perdu? Lieux, enfance, paradis, souvenir inscrit à même les visions accueillies et transfigurées, sont des points cardinaux des films qui ne cessent de permuter, de se confondre, de se déplacer, leur donnant la profondeur de leur mouvement. Au début d'*As I Was Moving Ahead...* (tourné entre 1970 et 1999, monté en 2000), Mekas annonce, off, à son spectateur qu'il monte ces images, au hasard et sans chronologie. Il dit à ses enfants : « Vous filmant, je filme mon enfance. » Il plonge dans ces fragments comme en un seul même bain de beauté.

Ce ne sont pas que des cartons mais la voix de Jonas Mekas qui nomme et agit sur les images. Poèmes, musique, citations surgissent également comme les danses, les enfants ou les fleurs – sans affecter une érudition au demeurant réelle, mais comme partie de ce pays spirituel entraperçu dans les images. Tout ce hors-champ sonore dessine la silhouette de l'artiste dans l'atelier de montage, de l'homme devant ses images. S'il s'adresse parfois amicalement au spectateur, c'est cette émouvante présence, précieuse compagnie invitant au voyage, que



Outtakes from the Life of a Happy Man (2012).

JONAS MEKAS, L'ARCHIVISTE

Entretien avec Pip Chodorov

Jonas Mekas appréciait les éditions vidéo de ses films, qu'il considérait comme des « livres de chevet » compulsables à l'envi, par fragments et chapitres. Avec sa société Re:Voir, le cinéaste et distributeur Pip Chodorov édite les films de Mekas depuis 1997, année de sortie d'un légendaire coffret VHS de *Walden*. Il l'a connu dès le début des années 90, l'a filmé et interviewé à de nombreuses reprises, et a composé un *Catalogue raisonné* de ses films et installations, publié par Paris expérimental en 2012.

On décrit souvent Jonas Mekas comme quelqu'un qui filmait tout, sans interruption.

C'est en partie vrai, mais il faut dire aussi qu'il a su utiliser tout ce qu'il a filmé pour en faire, plus qu'une œuvre, une archive. Au fil des années, et il a vécu longtemps, il avait accumulé énormément de matière. Chez d'autres artistes cela se traduirait par une sorte de chaos. Mais Jonas a su, je crois, organiser chaque miette, trouver une destination a chaque image qu'il a tournée. Bien sûr, la plupart du temps il filmait spontanément, en fonction du moment, de ses rencontres et de ses amitiés. Mais après il se servait de tout. En 2000, il a fait une installation qui s'appelait *Rillettes*, à partir de morceaux de pellicule d'un ou deux photogrammes coupés pendant le montage à la colle de ses films. Il les avait gardés dans une boîte et ça a servi. Tous les ans, quand il était enfant, sa mère tuait un cochon pour faire des grillades et des saucisses, et avec les bouts de viande qui restaient, elle cuisinait des rillettes. Il faisait la même chose !

Ça signifie aussi qu'il a travaillé jusqu'au bout ?

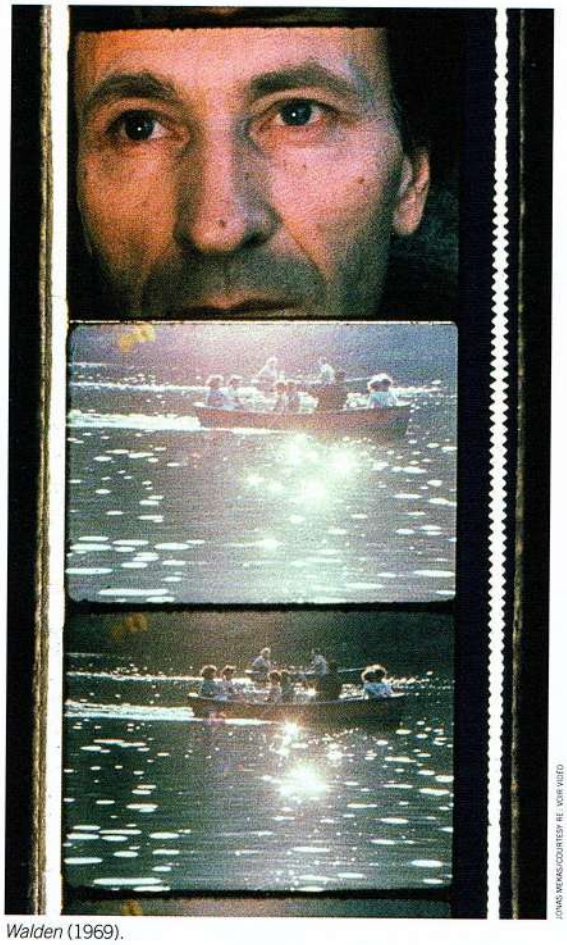
Oui, il était en train de finir un nouveau film quand il est mort. Il a laissé des indications pour qu'il puisse être achevé sans lui. C'est notamment Elle Burchill, une vidéaste et galeriste new-yorkaise, qui l'assistait pour les expositions et en montage vidéo depuis *365 Day Project* (2007), qui va s'en charger. Ils ont travaillé ensemble trois jours par semaine jusqu'à la fin de sa vie, y compris sur ce nouveau film. Mais pour revenir aux rillettes : le dernier film qu'il a montré à Paris, *Out-Takes from the Life of a Happy Man*, en 2012, était monté à partir de quelques fonds de tiroirs. Et il y en a d'autres.

C'est-à-dire qu'il reste encore dans ses archives beaucoup de matériel jamais monté ?

Certainement. Il conservait tout et c'est très bien classé, il était d'une efficacité extraordinaire. Il a toujours eu des cahiers où il notait le numéro de bobine ou de cassette, la date, les noms des gens. Il avait constitué un index : si on lui demandait, je ne sais pas, des images de Hermann Nitsch, il savait tout de suite où les trouver. C'est pour ça que je dis qu'il a fait plus qu'une œuvre. Son archive est exploitable, il a toujours collectionné en sachant que ça serait valable à un moment ou à un autre, pour lui ou pour d'autres, pour la mémoire collective. L'archive ne contient pas que des images filmées, il y a aussi des enregistrements audio.

Walden (1969).

L'année dernière, Jonas a publié le recueil *Conversations with Filmmakers* (Spector Books, 2018), qui regroupe des entretiens avec Andy Warhol, Kenneth Anger, John Cassavetes et d'autres, qu'il avait réalisés pour le *Village Voice*. Il avait conservé toutes les bandes, ce qui a permis de refaire les transcriptions intégrales. Un autre exemple. Au début de la sixième bobine de *Lost, Lost, Lost*, on voit le chanteur Tiny Tim, qui était un peu vu comme un excentrique pop dans les années 70, chantant *Tiptoe through the Tulips* en falsetto en s'accompagnant au ukulélé... Mais un jour, Jonas m'explique qu'il le considérait comme un artiste passionnant qui n'avait jamais été reconnu, et qu'il lui avait proposé de devenir son manager. Voilà pourquoi il y a aussi dans les archives des enregistrements de chansons inédites de Tiny Tim que Jonas voulait toujours éditer.



Walden (1969).

C'est aussi un cabinet de curiosités, alors ?

On y trouve de tout. Un jour, en 1965, Barbara Rubin (*la cinéaste et performer, qui fut aussi la collaboratrice de Mekas à la Film-Maker's Cooperative, ndlr*) s'approche d'Allen Ginsberg en lui disant qu'il est très bel homme, mais que la barbe ne lui va vraiment pas. Et avec les ciseaux de montage de Jonas, elle coupe la barbe de Ginsberg ! Jonas l'a mise dans une boîte, avec les ciseaux, dans les archives, et en 2009, pendant une lecture au St Mark's Poetry Project, il a ressorti la barbe.

Il imaginait une destination pour cette archive après sa mort ?

À ma connaissance, Jonas ne parlait jamais de sa mort, il a très peu organisé sa disparition. Néanmoins il avait depuis longtemps un projet de bibliothèque pour l'Anthology Film Archives (*fondé par Mekas en 1970, ndlr*), dont il parlait comme de son dernier acte de militant pour l'avant-garde. L'Anthology est installé dans un énorme bâtiment de quatre étages sur la 2e Avenue, mais il voulait en faire construire un cinquième et cherchait de l'argent pour financer ce projet (*Cahiers* n° 661) ; il y a eu des ventes d'œuvres d'artistes comme Ai Weiwei pour rassembler l'argent, mais il manque encore quelques millions... Mais ça va certainement se faire. Il y a les fonds de l'Anthology, 8 000 livres, 40 000 magazines, des archives de distribution, 10 000 dossiers de papiers de cinéastes, qui pourraient ainsi être rendus disponibles, et une partie du fonds Mekas. Le but ultime de sa vie c'était que l'Anthology puisse devenir une archive globale du cinéma expérimental, que les cinéastes y laissent des copies, des documents, etc. Je ne sais pas si ça sera possible avec cette ampleur, entre autres parce que l'actuelle direction de l'Anthology bloque beaucoup d'initiatives. Jonas a eu des différends avec eux. Il est même possible que dans un premier temps, la famille Mekas ne laisse pas ses films à l'Anthology.

Quel rapport avait Mekas avec les nouvelles technologies ?

Il a toujours adopté les nouveaux outils, il n'était pas dans le refus comme beaucoup de cinéastes. Dès 1980, Sony lui a donné une caméra vidéo, ça faisait partie de leur campagne auprès des artistes et Jonas a accepté. Sa première vidéo est un plan-séquence de 20 minutes, *Self-Portrait*, où on le voit parler face caméra. Dix ans plus tard il a fait un autre plan-séquence vidéo, *A Walk*, une heure de marche à travers New York en une prise, pendant laquelle il parle beaucoup aussi (*les deux films, ainsi que sept autres tournés en vidéo, sont en accès libre sur jonasmekas.com, ndlr*). Mais il n'a jamais adopté les appareils récents, il s'est arrêté aux DVCam du type Sony PD-150, de bonnes caméras fonctionnant avec des cassettes et de basses résolutions. C'est avec ça qu'il a filmé *Sleepless Night Stories* (2011). Ces deux dernières années, il se promenait aussi avec une mini-caméra Nikon, une sorte de dictaphone vidéo qu'il pouvait sortir comme ça, pendant un dîner, comme pour prendre des notes... Mais je ne crois pas qu'il en ait jamais utilisé les images.

Son intérêt pour Internet était surprenant.

365 Day Project, pour lequel il a mis en ligne sur son site un court métrage chaque jour pendant un an, a été réalisé avant le grand essor de YouTube. Il a continué à alimenter ponctuellement le site avec des éléments de son journal filmé, un repas, un morceau de concert... Mais je ne crois pas que le site aurait pu remplacer le film ou l'archive. C'était une autre forme, et d'abord un moyen de distribution, de faire voyager les images et de toucher les gens.

Il y a néanmoins un discours convenu qui fait de lui un grand-père des bloggers vidéo.

Je ne trouve pas ça très convaincant. Quand je parle à mes étudiants de la manière dont Jonas a fondé le genre du journal filmé, ils me renvoient souvent à des chaînes YouTube censées être ressemblantes, mais j'y vois rarement un même sens du cadrage ou du montage. Et je ne pense pas que Jonas avait conscience de cette éventuelle généalogie, il ne regardait pas les bloggers. Ceci dit, il avait une « fanbase » incroyable sur Facebook !

Il avait aussi développé ces dernières années une importante activité du côté des installations.

Ça a commencé avec une invitation du Musée d'art moderne de Paris en 2000 pour l'exposition «Voilà», il avait réalisé une installation sur trois écrans mélangeant ses archives avec des éléments filmés pour l'occasion. En 2003, à Caen, il a fait *Dedication to Fernand Léger*, sur douze moniteurs montrant chacun des vidéos de deux heures montées à partir de ses journaux filmés, parce qu'il était fasciné par un texte où Léger rêvait d'un film qui montrerait la vie d'une famille durant 24 heures. La même année il s'est filmé en train de parler pendant deux heures de l'utopie pour l'exposition Utopia Station, à la Biennale de Venise. En 2005, on lui a confié le pavillon lituanien de la Biennale. Ensuite il a été invité partout, je pense

qu'il s'est pris au jeu. La forme l'intéressait vraiment, ça n'était pas seulement du recyclage de ses films déjà existants.

Mekas n'a jamais cessé d'écrire parallèlement à ses autres activités ?

Il y a plusieurs nouveaux livres prévus. L'un, *I Seem to Live*, est la suite de *Je n'avais nulle part où aller*, son journal de la fin des années 40 et début des années 50, et concerne la période 1950-1970. Le livre devrait paraître en anglais le mois prochain. Il y a d'autres tomes possibles parce qu'il a continué jusqu'à la fin de tenir un journal écrit. Son fils, Sebastian, s'en occupera. Il reste aussi beaucoup de correspondances, des réflexions, de textes écrits pour des festivals... Il a énormément publié ces dernières années, les livres restent à traduire : *Scrapbook of the Sixties* (épais recueil de textes écrits entre 1958 et 2010, publié par Spector Books en 2016), *The Legend of Barbara Rubin* que Jonas a conçu comme un n° 80 de *Film Culture* (le magazine s'était arrêté en 1996 avec son n° 79), ou *A Dance with Fred Astaire*, qui rassemble des souvenirs souvent drôles, liés à des objets ou à des images reproduites en regard du texte. Le titre vient du jour où Yoko Ono a demandé à Jonas de participer au film *Imagine* (1971), et dans une scène il danse avec Fred Astaire.

Il y a eu une polémique l'année dernière autour d'un texte publié par un jeune historien, Michael Casper, dans la *New York Review of Books*, à propos des années lituaniennes de Mekas.

Ça l'a beaucoup affecté. Ce chercheur a interviewé Jonas, est allé en Lituanie, a voulu faire la lumière sur les journaux dans lesquels Jonas écrivait pendant l'occupation nazie de la Lituanie. À l'époque, il écrivait surtout des poèmes et des comptes rendus littéraires. Plus tard, il a travaillé pour un réseau de résistance, pour lequel il tapait des rapports, et il a toujours raconté que la raison de son départ précipité avec Adolfas, qui l'a amené jusqu'en Amérique, c'était le vol de sa machine à écrire, qui pouvait le faire identifier par les Allemands. Mais Casper a montré que les journaux auxquels Jonas était associé dans les premières années de la guerre, étaient fascistes et antisémites, même si ses écrits ne l'étaient pas. Casper souligne aussi le fait qu'il n'a jamais parlé, dans ses journaux écrits ou filmés, des massacres de juifs qui ont eu lieu dans sa ville. Il n'y a pas d'accusation directe, mais une sorte d'amalgame insinuant. Jonas, c'est sûr, n'a jamais été très politisé, et il a toujours revendiqué une forme de mémoire poétique plus qu'historique. Mais il a aussi été un modèle de tolérance. Ça lui a d'autant plus fait mal que son vieil ami du *Village Voice*, le critique James Hoberman, a émis des doutes lui aussi – avant de s'en excuser, après sa disparition. Pour donner sa version des faits, Jonas a accordé un entretien de plus de quatre heures, en juin, aux archives du United States Holocaust Memorial Museum, sur ses souvenirs de la vie en Lituanie entre 1941 et 1944. Hoberman a reconnu que cet entretien est « *monumental* » et que ça pourrait bien être la dernière œuvre majeure de Jonas (*cet entretien est consultable en ligne, en vidéo et en transcription, sur collections.ushmm.org, ndlr*).

Entretien réalisé par Cyril Béghin à Paris, le 16 février.
Une exposition hommage à Jonas Mekas, « Keep Singing », est organisée par Re : Voir, The Film Gallery et The Window, à Paris, à partir du 23 février.

Réminiscences d'un voyage en Lituanie (1972).